

# Estrategias del realismo: estética audiovisual y el efecto de verdad

Camila BEJARANO PETERSEN

Eje temático: Lenguaje y producción audiovisual

## 1. El cine y el realismo

Los historiadores del arte llaman “realismo” al movimiento artístico dominante a mediados del siglo XIX, que proponía “brindar una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en la observación meticulosa de la vida del momento” (Nochlin, 1971, [1991]: 11). Sin embargo, puede decirse que la exigencia realista, entendida como la apelación y capacidad de las obras para capturar los fenómenos del mundo sensible, es anterior y que el realismo del siglo XIX es sólo un momento, paradigmático si se quiere, en el camino de una condición habilitada por la discursividad moderna. [i]

Desde que en el Renacimiento la mirada fuera organizada en la metódica experiencia de la perspectiva, en tanto sistema de relaciones que toma como eje a un punto imaginario donde se ubica al ojo -al hombre -, la búsqueda por capturar los fenómenos del mundo “tal y como se nos aparecen”, no ha cesado. Este aspecto ha sido ampliamente desarrollado por otros autores, y en el campo cinematográfico por Aumont, por lo que sólo señalaré que según dicha exigencia, se revela que los descubrimientos necesarios para llegar a la fotografía y al cine, y luego a las hoy llamadas “nuevas tecnologías”, han sido el resultado de una intensa y ajustada búsqueda, y no el resultado natural del “perfeccionamiento” del arte o de las técnicas. Al mismo tiempo es necesario añadir que lo realista, aquello que en momentos y situaciones particulares las sociedades leen como el modo de representación más verosímil, ostenta una condición históricamente mutante. Dicho de otro modo: no existe una única manera de ser del realismo, no obstante, decimos que existen diversos realismos, porque en todos los casos comparten la expectativa ligada a un mayor grado de verosimilitud, a poseer más realidad. Ya volveré sobre esta afirmación.

Ahora bien, en el caso cinematográfico se da con relación a la cuestión del realismo, una complejidad particular respecto de lo que ocurre con otros lenguajes artísticos. Ello se vincula tanto a la condición poderosamente realista del film ligada a su materialidad, o de modo más general al dispositivo, [ii] como al hecho mismo de que los textos privilegiados por la «institución cinematográfica» hayan sido, y lo sean aún hoy, exponentes de una estética predominantemente realista. Es decir, que por una parte, debemos considerar la específica condición de realidad que caracteriza al film, con sus imágenes fotográficas móviles, que emiten sonidos sincrónicos y habitan la pantalla bajo un influjo que se desarrolla en tiempo presente y juega con el parecer autónomo; y por otra parte, debemos reconocer que de las múltiples posibilidades expresivas que el cine permite como lenguaje, se han privilegiado aquellos modos de hacer ligados a ciertos criterios de la narración. Lo narrativo, que recordemos, implica el establecimiento de un orden claro de acontecimientos -orden causal y transformador-, se fue organizando en el caso cinematográfico a través de la paulatina estabilización de procedimientos estéticos, que gracias a su permanencia y recurrencia, definieron modelos de narración asociados a modelos de lo verosímil. En algunos casos esos modelos asumen el estatuto de reglas, tal es el caso de los principios de montaje desarrollados en el período clásico. Este cine “clásico” que es predominantemente narrativo, se diferencia de la creación de films donde el contar una historia no se ubica como la preocupación primordial y en los cuales las reglas parecen ser campos de un trabajo de desmantelamiento, tal como lo proponen los films dadá de Man Ray, o de René Clair, o los films surrealistas de Buñuel y Dalí. Este cine último, que podría ser llamado disruptivo o “anti-narrativo”, toma la narración como campo de problemas ya sea porque tensa el orden de las relaciones causales, o bien, porque las diluye: es un cine que no hace relato y del que podemos pensar que, tomando las categorías de Jakobson, privilegia la función poética respecto de lo referencial diegético característica del cine clásico y a los cines narrativos. [iii]

El cine clásico, como señala Bordwell (1985, [1996]), debe su nombre justamente al establecimiento de sus recursos estéticos en el lugar del canon. Señalemos entonces, que en el campo cinematográfico lo realista ha venido de la mano del orden de lo narrativo y lo narrativo se ha desarrollado según procedimientos que, estabilizados, definen la tradición. Ahora bien, es importante señalar que una vez que la estética del cine clásico, con sus reglas y principios, se estabiliza y deviene el modo canónico de realizar, empieza a operar como el lugar de referencia de las rupturas estilísticas posteriores –e incluso contemporáneas a la definición del “sistema

clásico". Por otra parte, es interesante observar que muchas de esas rupturas respecto del modo tradicional de narrar, son consideradas por la crítica como el nacimiento de un mayor realismo, en términos de lo que la crítica enuncia como -lo que sería- "una mayor aproximación a la realidad". Puede observarse este movimiento de modo fuerte en el surgimiento de las llamadas nuevas cinematografías de los años '60, fenómeno definido globalmente como "cine moderno", momento caracterizado por la puesta en crisis del relato cinematográfico clásico.

Esta observación, acerca del modelo clásico como lugar de referencia de las rupturas estilísticas y sus vínculos con las corrientes realistas, implica algunas consecuencias en la tarea de quien, desde el campo del arte y del campo audiovisual en particular, se pregunta por las estrategias que intervienen cuando ciertas estéticas se instituyen como más realistas respecto de otras: pensar los dominios del efecto realista involucra una tarea que aborde los films en su singularidad, entendiendo siempre que la misma obedece a una lógica de "entre films", o dicho correctamente, a una operatoria intertextual. En otras palabras, el realismo no resulta de cualidades intrínsecas de los films o de una verdadera y absoluta captura de lo que iría más allá de las apariencias, y si bien es cierto que se trata de un problema que requiere dar cuenta de los modos en que los films se configuran, también es cierto que requiere del dar cuenta de los modos en que los films considerados realistas dialogan con el otro cine, el que permanece por fuera del paradigma.

## **2. La ilusión de realidad**

Con relación a la supuesta capacidad del cinematógrafo para capturar objetivamente y por lo tanto de modo verdadero a los fenómenos del mundo, mucho en contra de este argumento se ha dicho ya, y cómo señala Henry Agel con relación al «cine-Ojo» y al apelativo realista de Vertov, por una parte hay que considerar que la cámara no captura cualquier cosa, es decir que hay una selección; y por otra, que el sentido de los acontecimientos filmados depende del orden instituido por el montaje. Dice Agel: "La impasibilidad de la mecánica resultaba para ellos [grupo cine ojo] la mejor garantía de la verdad, León Moussinac, George Sadoul y Jean Mitry han demostrado con mucho acierto el callejón sin salida a que llevaba este punto de partida: ¿se puede dejar sola la cámara? Hay, incluso en condiciones óptimas un rudimento de puesta en escena, y por ende de trampa (para Dziga Vertov). El hombre de la cámara el film más interesante de Dziga Vertov, sigue incluido en este compromiso: Eso demuestra con claridad, escribe Marcel Martín, los límites no por cierto del realismo, sino de una concepción falsa de realismo, que consistiría en calcar la

realidad: luego, es evidente que no se puede –tanto en cine como en las demás artes- ser natural más que a fuerza de arte” (Agel, H., 1957, [1962]: 42). [iv]

Esta frase última, atribuida a Marcel Martín, me permite insistir en lo siguiente: es sólo a fuerza de cultura, o sea, del símbolo y del lenguaje, que el cine construye realidades que podemos, al menos parcialmente, habitar y cuyos efectos nos atraviesan de modos diversos y a veces contradictorios. V. Perkins observa al respecto: “Si pudiéramos prescindir de lo que sabemos y de nuestro habitual modo de pensar, entonces no podríamos entender un film. Necesitamos nuestras ideas preconcebidas porque el cineasta necesita las convenciones para estructurar y dar sentido a un tipo de visión que está disociado del modo y del propósito normales de la percepción. Sin un cuerpo de convenciones, desarrollado y aprendido en tanto que sistema compartido, el cineasta no podría explotar la flexibilidad del cine para alcanzar una libertad de maniobra en el tiempo y en el espacio. Si así lo hiciera, seríamos incapaces de reagrupar las imágenes fragmentadas y hacerlas coherentes, convirtiéndolas en retrato del mundo”. El autor añade que el desarrollo del lenguaje cinematográfico no es sólo un problema de orden tecnológico: “Debemos aceptar también que las convenciones fundamentales sólo podrían establecerse y extenderse progresivamente. Muchos de los recursos del cineasta le resultan al espectador moderno tan obvios y aparentemente naturales que no requieren de un acto de interpretación consiente. Pero, según Bazin, ‘cuando Griffith proyectó por primera vez un gran primer plano en un cine de Hollywood y una enorme cabeza «cortada» sonrió al público por primera vez, la sala fue presa del pánico’” (Perkins, V., 1976, [1990]: 86-87).

Considero esencial esta observación de Perkins acerca del aprendizaje necesario para comprender, y para realizar, un film. Son conocidas las experiencias que vive una comunidad en la escena de su primer contacto con el cine, las anécdotas del desconcierto, ‘los equívocos’, las confusiones. Aunque debo señalar que son también conocidas las escenas en las que el cine se manifiesta como un lenguaje de fácil acceso. Refiero a esta condición que para algunos autores indicaba que el cine era el nuevo lenguaje universal, un lenguaje natural. Como lo argumenta Edgar Morin, esta suposición se vincula a lo relativamente fácil que es para el hombre de lugares y condiciones disímiles, al igual que para los niños, comprender un film prontamente –a diferencia de lo que ocurre con el lenguaje articulado–. Morin sostiene que “todo filme es diversamente inteligible e incompletamente inteligible”, es decir, que al tiempo que su inteligibilidad es amplia, también responde a condiciones culturales particulares, y por ende, que no es hecho natural sino,

en todo caso, antropológico (Morin, E., 1957, [1961]). Contra lo que muchos estarían tentados a sostener, como la afirmación de que el cine sería un nuevo lenguaje totalmente natural, es necesario recordar que su realidad sigue siendo la realidad del lenguaje. Es a partir de esta consideración que tanto Henry Agel como Christian Metz apuntan a que la comprensión de la poderosa ilusión de realidad del film requiere del análisis de “la realidad de su ilusión” (Agel, H., 1957, [1962]; Metz, Ch., 1968, [1972]). Con relación a la fotografía, Jean-Marie Schaeffer aborda un nivel de problemas próximo al que aquí desarrollamos, y establece un complejo análisis sobre aquello que llama la ambigüedad semiótica, la precariedad, del estatuto discursivo de la imagen fotográfica y al cual vincula con “esa posibilidad de interpenetración de los signos naturales y de los signos convencionales” (Morin, E., 1957, [1961]:28).

Por otra parte, la cuestión del aprendizaje nos permite introducir aquello que Eisenstein señalara en su artículo, «Dickens Griffith, y el cine en la actualidad», en el que explica el modo en que el cine se apropia de recursos y procedimientos del relato literario. De este modo, el realizador y teórico ruso nos permite observar que la singularidad del cine no depende de que éste no tome nada de otros lenguajes artísticos, sino que radica en el modo específico en que pone a trabajar los elementos que recupera -lo que no es otra cosa que la capacidad de su montaje-. A su vez, y considerando la especificidad fílmica por ‘el otro lado’, es decir, respecto de los fenómenos “extra fílmicos” del mundo, lo característico del cine no es que capture la realidad «tal y como es», sino que su estatuto estético se configura en la tensión que funda entre lo semejante al mundo sensible con sus limitaciones y efectos sobre los sujetos, respecto de lo que se le retira a ese mundo, lo que se transforma. Agel, citando a Laffay, lo expresa del siguiente modo: “El cine ha conservado y exaltado esta virtud que da ‘a los paroxismos de existencia un carácter supernatural’. Conclusión: ‘El cine es la unidad dialéctica de lo real y lo irreal’” (Agel, H., 1957, [1962]:29). [v] Rudolf Arnheim sostenía que el arte cinematográfico empezaba cuando las limitaciones, como la falta de volumen, eran puestas a trabajar creativamente (Arnheim, 1957, [1996]).

### **3. Perspectiva y alcances de la discusión sobre el realismo cinematográfico**

El nombre propuesto al proyecto es el resultado de las descripciones hasta aquí desarrolladas y explicita la perspectiva propuesta: «Real-ismos: rupturas verosímiles, estrategia autenticante y confrontación ficcional en el campo cinematográfico». La discontinuidad entre “real” e “ismos”

expresa por una parte, que se trata de fenómenos estéticos en los que se manifiesta una demanda intensa acerca de las condiciones de la relación entre los signos, el mundo y el conjunto de reglas que lo(s) configuran [vi]; y por otra parte, da cuenta de una situación que podríamos llamar paradójica y que el sufijo ismo introduce en el seno mismo de la noción. En tanto que ismo asociado a real significa “condición de” real o realidad y el hecho de que estén situados en el campo de la enunciación ficcional, hace bien interesante al problema puesto que estos modos de hacer se postulan en términos de los modos requeridos, garantías, para la construcción de un cierto verosímil más verdadero respecto de los conocidos.

A su vez, el plural implica tres cosas: que no existe un único modo de ser realista –un recorrido por Bazin (1958-62, [2004]) cuya mirada ha focalizado la cuestión del realismo en el cine, basta para detectar al menos cuatro escenas diferentes a las que el autor refiere como exponentes de la estética realista–; de acuerdo con esto, si no existe un único realismo, dicho efecto de plus de verdad no podrá reclamar para sí permanencia o inmanencia alguna, ni adecuación a un real extradiscursivo, ni a un estado de máxima pureza del lenguaje –como siendo ajeno a toda convención–, postulado éste que sostenían los realistas del realismo literario del siglo XIX. Y, por último, el plural implica que esos distintos modos de construcción del efecto realista, leídos en tanto cambios en las reglas de asignación de sentido –cambios en los criterios de producción y lectura de lo verosímil–, introducen en cada caso la posibilidad de que la idea que postulan sobre el lenguaje y sobre el mundo sea también distinta, hipótesis que será discutida en el transcurso del proyecto. Es por ello que considero que la puesta en serie de fenómenos realistas en el eje temporal sincrónico y diacrónico (la problemática realista demanda la articulación entre ambas temporalidades), permitirá distinguir distintas operaciones discursivas en términos de construcción de mundos.

Un referente clave para pensar al realismo en el campo cinematográfico es el del «neorrealismo italiano», ese momento estilístico cinematográfico de mediados del siglo XX que se dice nace con el film “*Ossessione*” de Visconti (“Obsesión”, 1942), movimiento al cual la teoría e historia del cine han otorgado una importancia central y a veces concluyente en lo que respecta a la problemática realista -muchas veces como si se tratase del único campo posible para pensar al realismo cinematográfico-. No obstante y reconociendo su importancia estética innegable, este proyecto entiende al neorrealismo como a un caso posible de la manifestación realista, entre otros muchos.

Esto se vincula, como ya se ha dicho, a que no es posible delimitar un único modo de ser realista: habrá, entonces, que distinguir entre realismos, e intentar hacer manifiesta la idea que los lleva y que lleva su concepción de lo que la realidad es, o lo que la realidad debería ser. Esta perspectiva implica la tarea de desmontar las operaciones que intervienen en la construcción de las escenas realistas, es decir, la descripción deconstructiva, en el sentido de Derrida, de las lógicas que posibilitan a “los realismos”.

Hasta aquí he desarrollado brevemente dos niveles de análisis que habilita la cuestión realista. Por una parte, el nivel que toma al dispositivo como problema y se propone describir el universo discursivo que lo caracteriza en función de la dimensión realista; y por otra parte, el problema del lenguaje y de los estilos cinematográficos privilegiados. Está claro que ambos niveles se articulan. Ahora bien, el realismo apela a la realización de un arte verdadero, cuya verdad, garantizada para sus defensores de modos distintos, implica que algo esencial, algo real, habría sido capturado por la obra. Esta expectativa, contundentemente descrita por la ya célebre frase de Stendhal “el realismo como el espejo al costado del camino”, adquiere en los distintos realismos focalizaciones particulares, que permite establecer la hipótesis de que a cada realismo corresponde una concepción del lenguaje, de la verdad y del mundo. En tal sentido, la cuestión realista pone en juego discusiones que podemos ordenar en el campo de lo epistemológico. En otras palabras, los alcances del análisis sobre los modos de producción del efecto realista, demás de los dos niveles de análisis antes señalados, permiten establecer un tercer nivel: la dimensión de análisis que habilita la problemática realista en torno a las reflexiones sobre el lenguaje como constructor de mundos.

#### **4. La semiótica y la estética como perspectivas de abordaje**

Ahora bien, con respecto a la cuestión del método de trabajo, al tiempo que en el mismo, parte del recorrido propuesto, implica poder dar cuenta de las concepciones sobre el lenguaje que sostienen a los distintos realismos, es evidente que también involucra la de poder explicitar la propia perspectiva. En tal sentido, es importante señalar que se aborda el problema de la dimensión realista en el campo cinematográfico desde una perspectiva que articula nociones de la estética con un enfoque global semiótico.

Como se sabe, la noción de discurso en la perspectiva semiótica asume un perfil más amplio, que aquel que refiere a discurso como lo acotado a la producción de sentido ligado a la palabra - escrita o verbal-. Al decir discurso se designa, entonces, al objeto empírico (que puede ser una obra de teatro, un film, un cuadro, una novela) en tanto sentido producido, “fragmento espacio temporal de sentido”, objeto material respecto del cual, la tarea del analista es la de desmontar, explicitar, las operaciones productivas (Verón, 1987, [1998]). Añado que tomo en particular los desarrollos habilitados por la teoría de los discursos sociales en términos de las formulaciones de Eliseo Verón (1987, [1998]) en *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*. Desde esta perspectiva, trabajar sobre los discursos –como se dijo, fragmentos espacio temporales de sentido– es trabajar sobre las condiciones de producción de sentido y por lo tanto sobre la discursividad: sobre los modos de funcionamiento del sentido, entendiendo que el sentido no está dentro o fuera de los discursos sino en la interdiscursividad. Implica, a su vez, comprender que todo fenómeno discursivo es social y que todo fenómeno social es discursivo, en al menos una de sus dimensiones (Verón, 1987, [1998]). Si bien no desarrollaré aquí dicho enfoque teórico-metodológico, me interesa introducir una restricción que lo distingue: la diferencia que señala entre las condiciones de producción y las condiciones de reconocimiento de los discursos, con la consecuente diferencia que establece en las posiciones de análisis. [vii] Para esta perspectiva, se entiende que una cosa es trabajar sobre los films y sobre las restricciones ligadas a las condiciones de producción, y otra muy distinta, es la abordar los efectos derivados del reconocimiento o recepción de films (las lecturas). Respecto del objeto de este proyecto, la propuesta es trabajar sobre las condiciones de producción de la enunciación realista, y no, al menos en este primer momento, sobre los efectos de sentido producidos en reconocimiento, o digamos, las lecturas producidas por los espectadores. Una y otra posición de análisis, que pueden resultar complementarias, suponen distintos alcances y metodologías y suponen fundamentalmente otra pregunta ordena el recorrido. Aclarar este punto me parece muy importante, puesto que es frecuente un planteo totalmente opuesto, en el cual, con sólo mirar un film, el observador considera que puede establecer precisiones sobre los modos en que las gentes se vinculan con ese film. Para un enfoque tal, la comunicación es un fenómeno lineal, mientras para la semiótica es un fenómeno complejo, dinámico y, se quiere, inquietante.



## 5. La noción de realismo como desplazamiento estilístico

La categoría de realismo permite la puesta en escena de una problemática fundamental para un proyecto de análisis que, como el presente, se interroga sobre las operaciones discursivas que intervienen en la construcción de la realidad social, puesto que se identifican con aquello que la sociedad interpreta como un mayor acercamiento a la verdad, y los cambios en dicha interpretación: el realismo de hoy es lo no verosímil de mañana y lo inverosímil de ayer puede irrumpir, reconfigurado, como un nuevo posible. En este sentido, la dimensión realista parecería exceder el campo mismo de la enunciación ficcional, ya que permite pensar en preguntas como las siguientes: ¿qué es lo que en un momento dado la sociedad lee como más verdadero? ¿Respecto a qué modelos? ¿Qué concepción de realidad sustenta dichas creencias? Sin embargo, planteado como realismo estético aparece fundamentalmente referido al estatuto artístico de films de acotación ficcional, y aún así, no es simple evadir la cuestión de la referencia documental, puesto que es el borde entre lo ficticio y aquello a lo que se refiere como “no-ficticio”, lo que funda la estrategia realista (Nichols, 1991, [1997]). Ello puede verse en los casos en que cierta condición documental se señala elogiosamente, como en el fragmento siguiente en el que Bazin sostiene que: “Los films italianos, por el contrario, son ante todo, documentales reconstruidos aún cuando lo esencial de su argumento sea independiente de la actualidad” (Bazin, 1958/1962, [2004]).

Partiendo fundamentalmente de los desarrollos de Jakobson, se ha propuesto una definición de lo realista como punto de partida, con el objetivo de caracterizar su operatoria (Bejarano Petersen, C., 2005). Siguiendo este camino, se llama realismo al efecto de ruptura que se establece cuando a partir de nuevos modos de hacer, por lo tanto de mirar –y de ser mirados–, los verosímiles asentados en la tradición, los modos antes verosímiles, son reubicados y nombrados como la norma o modo habitual, y en tanto tal, como lo no verosímil. El realismo, o enunciación realista, trata entonces de la manifestación de una escena de desplazamiento estilístico que es considerada en términos del establecimiento de un nuevo verosímil discursivo. Un verosímil, del que dice Jakobson, reclama para sí una posición de más verdadero (Jakobson, 1921, 2002). Lo realista, que supone hacer retroceder el ‘tinte’ de lo ficcional [viii] de obras que se posicionan en el campo enunciativo ficcional –lo cual como ya he dicho es todo un problema–, opera como resultado de la proposición de un verosímil más verosímil, esto es: de un verosímil que refuerza la idea de lo posible, y que como señala Jakobson, reclama para sí una posición de verdad. [ix]

Considerando el campo que nos convoca –artístico, audiovisual, desde una perspectiva semiótica– quizá más pertinente que hablar de verdad lo sea referir, siguiendo a Nietzsche, a escenas sobre el nacimiento de nuevas metáforas, de nuevos mundos (Goodman, 1978, [1990]). Cabe señalar que se trata, en el caso del realismo, de metáforas especiales puesto que apelan a manifestar una tensión entre lo ficcional y lo no ficcional, es decir que interponen una exigencia autenticante.<sup>[x]</sup> Se trata de la puesta en tensión de campos discursivos considerados como opuestos (la ficción respecto de lo documental) en virtud de que las reglas discursivas que los configuran apelan en unos casos a una enunciación asertiva –adecuación al mundo histórico del objeto construido– y en otros a una enunciación ficcional –posicionamiento hipotético, diegético, del objeto construido respecto del mundo histórico–. Digamos entonces, para sintetizar, que el presente proyecto se propone desmontar las operaciones de producción de sentido (procedimientos discursivos específicos) de la dimensión realista en el campo cinematográfico. El propósito es establecer un modelo dinámico que describa, y tal vez explique, lo que serían ciertos conjuntos de reglas de asignación de sentido que intervienen en la operación realista y en sus transformaciones.

### Referencias bibliográficas

- Agel, H. (1957): *Estética del cine*, Buenos Aires, EUDEBA, 1er ed. cast. 1962.
- Arnheim, R. (1975): *El cine como arte*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Bazin, A. (1958-62): *¿Qué es el cine?*, Madrid: RIALP, 6ta ed. cast. 2004.
- Bejarano Petersen, C. (2005): «Realismo, una noción crítica», presentado en el Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica (AAS), “Discursos críticos”, Cap. Fed., 12 al 15 de Abril de 2005.
- Bordwell, D. (1985): *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1era ed. cast. 1996.
- Eisenstein, S. (1949): *La forma del cine*, Bs As., Siglo XXI, 5ta ed cast., 1999.
- Goodman, N. (1978): *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, Col. La balsa de la medusa, 1ra ed cast 1990.
- Jakobson, R. (1921): “El realismo en arte”, en *Realismo, ¿mito, doctrina otendencia histórica?*, , Bs. As.: Lunaria, 1er ed. cast. 2002.
- Morin, E. (1957): *Cine, o el hombre imaginario*, Barcelona: Seix Barral, 1er ed. cast.1961.
- Nichols, B. (1991): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1er ed. cast. 1997.
- Nochlin, L. (1971): *El realismo*, Madrid, Alianza, 1era ed. cast. 1991.

Perkins, V. (1976): El lenguaje del cine, Fundamentos, Madrid, 1era ed. cast. 1990.

Schaeffer, JM. (1987): La imagen Precaria. Del Dispositivo fotográfico, Madrid, Cátedra, 1er ed. cast. 1990.

Verón, E. (1998): La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad, Bs.As., Gedisa.

[i] Recordemos que Gombrich señala claramente en su historia del arte, que esto que nosotros llamamos la preocupación realista del arte, implica atender a las historizaciones, a las transformaciones, y señala también que dicho fenómeno caracteriza fundamentalmente al arte occidental ya que no se establece como apelativo del arte llamado “primitivo”, como tampoco lo era en el caso del arte egipcio. Gombrich, E. H., Historia del arte, Barcelona, Garriga [4ta ed. cast. 1967].

[ii] Tomo la noción de dispositivo según se desarrolla en la perspectiva semiótica, puede verse Fernández, J L. (1999), Los lenguajes de la radio, Bs.As., Ed. Atuel.

[iii] Jakobson, R. (1981) “Lingüística y poética”, en Ensayos de lingüística general, Barcelona, Seix Barral.

[iv] La cursiva corresponde al texto original.

[v] Si bien para muchos autores esta tensión entre el objeto en tanto existente y conocido, respecto de la dimensión nueva que se crea del objeto, sería una dimensión característica del arte en general y no al cine en particular -tensión que en Lévi-Strauss toma la forma de la oposición entre el objeto y lenguaje (en Lévi-Strauss (1961, 1975) Arte, lenguaje y etnología, México, Siglo XXI), podemos decir que con el lenguaje cinematográfico se asiste a una escena enormemente compleja, la que puede detectarse en torno de la enorme y extendida discusión acerca de su estatuto artístico, discusión que nace con el cinematógrafo y cuyo desarrollo si bien no podremos establecer aquí, atraviesa el problema de sus vínculos con el mundo. Me refiero a esas dos metáforas opuestas que organizaron su desarrollo histórico: el cine como mimesis (duplicación) o el cine como poesis (creación).

[vi] Recordemos que el sufijo ISMOS: se tornó central en la definición y descripción que de las tendencias artísticas del siglo XX, que manifestaba la idea de una acentuada atención por aquellos principios estéticos que asumían como privilegiados.

[vii] Como señala Verón, “El analista del discurso puede interesarse ya sea por el efecto las condiciones de generación de un discurso o un tipo de discurso, ya sea por las lecturas de que ha sido objeto el discurso, es decir por sus efectos. Decimos entonces que se interesa en el primer caso por la gramática de producción [gramáticas de lo ideológico] y en el segundo por una (o varias) de reconocimiento [gramáticas del poder]. (...)” (Verón, 2004, 41) Nuestra tarea focalizará la descripción de las gramáticas de lo ideológico: “Como concepto que pretende ser teórico, lo «ideológico» designa pues no un objeto, ni un conjunto reconocible de «cosas» (se las llame ideas, representaciones, opiniones, o doctrinas), sino una dimensión de análisis del funcionamiento social. Estamos ante lo ideológico cada vez que una producción significativa (sean cuales fueren su soporte y las materias significantes en juego) se aborda en sus relaciones con los mecanismos de base del funcionamiento social entendidos como restricciones al engendramiento de sentido. Dicho, de otro modo, ideológico es el nombre del sistema de relaciones

entre un discurso y sus condiciones (sociales) de producción (Verón, 2004, 44). Verón, E. (2004), Fragmentos de un tejido, Ed. Gedisa, Bs.As.

[viii] Es una posición interesante la que permite observar el realismo con relación a las nociones de ficción, “transparencia no ficcional” y verosímil. Si bien no nos es posible aquí extendernos en esa vía, quisiéramos recuperar la palabra de Verón “Tomemos el caso de los enunciados con función asertiva explícita: no es más que en virtud de un contrato social extremadamente complejo que se puede lograr no hacer, con un enunciado, ninguna otra cosa que denotar”.

[ix] Tomo la noción de verosímil que Julia Kristeva postula “ El sentido verosímil simula preocuparse por la verdad objetiva; lo que le preocupa efectivamente es su relación con un discurso en el que el «simular-ser-una-nueva-verdad-objetiva» es reconocido, admitido, institucionalizado” (Kristeva, J., 1968 [1970]:65).

[x] Tomo las nociones de modos enunciativos Autentificante y Ficcional, con un tercer modo, el Lúdico- de F. Jost “La promesa de los géneros televisivos”, ponencia presentada en el seminario «Arte y Comunicación», organizado por la Universidad de Palermo, Capital Federal, noviembre de 1998. Si bien son abordadas allí en relación con la tv, considero que su competencia es mayor, e incumbe a lo cinematográfico.

#### **CAMILA BEJARANO PETERSEN**

Licenciada en Investigación y Planificación de Medios Audiovisuales, Fac. de Bellas Artes, UNLP, Argentina. Actualmente se desempeña como becaria de la SCyT de la UNLP, proyecto de investigación "Real-ismos: rupturas verosímiles, estrategia autentificante y confrontación ficcional en el campo cinematográfico", Director Carlos Vallina y CoDirector Raúl Barreiros. Ha publicado y participa en actividades académicas y artísticas. Asimismo, desarrolla tareas de docencia en la UNLP y en el IUNA.